Kossonoga O romantycznych cudach

WIKTOR KOSSONOGA.

O ROMANTYCZNYCH CUDACH I ROMANTYCZNEM AKTORSTWIE

SKŁAD GŁÓWNY: „DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ“ — WARSZAWA.

1929.
ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI ROBOTNICZEJ
W TORUNIU.

WIKTOR KOSSONOGA.

O ROMANTYCZNYCH CUDACH I ROMANTYCZNEM AKTORSTWIE

1929.
ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI ROBOTNICZEJ
W TORUNIU.

Autorowi
„Historji pewnych mebli“
(Ubawiła mnie — do łez).

„Odtąd już setny rok minie“

„Widzisz przed sobą obraz grzesznej duszy—
Wkrótce się niebem pochlubię:
Boś ty czyścowej zbawił mię katuszy
Tem jednem słówkiem: To lubię.“

Romantyczna martwica i romantyczne upiory są swoistym, ciekawym i umiejętnym wykładnikiem stosunku dwóch światów — wiecznie skłóconych i wiecznie ze sobą związanych, z których jeden niech nam będzie wolno — po zejściu stopniami ku realjom historji — oznaczyć jako świat Mickiewicza, a drugi jako światek wyznawców — obojętne: chłodnych czy gorących. Ballada „To lubię“ streściła w sobie losy mickiewiczowskiej poezji oraz połknęła i zachowała wiernie stuletnią tajemnicę romantyzmu. („Odtąd już setny rok minie.“) Piękne dekoracje i akcesorja ustawiono tam na następującym fundamencie myślowym: Będziecie mnie czytali i rozumieli po swojemu, tak, jak was na to stać, zabobonnie, jednostronnie, a więc fałszywie, z przesadnem poddaniem się uczuciu i pozorom, wyolbrzymionym potwornie, skazując mnie tem samem na długą mękę trwania w cieniu stworzonego przez was — fałszu. Będę się sto lat męczył, bo martwica to ja sam — a raczej — moja poezja, o ile mianowicie jest od waszego sposobu patrzenia zależna. Nie sądźcie jednak, że od tej męki uciekam i że jej nie chcę. Uczynię wszystko, aby jej żywot przedłużyc, gdyż w tem właśnie długiem jej trwaniu zaklęta jest prawda i wielkość dzieła sztuki. „Chcę być upiorem!“ Oto najkrócej wyrażona geneza Ballad i Dziadów części II i IV-ej. Jest tam wyraźny, dominujący ponad wszystkiem akt woli, którego nie dostrzegło przesłonięte mgłą wzruszeń oko krytyki. Przez pyszne ornamenty słowa, przez gąszcz bujnego samorodnego liryzmu przebija wszędzie — wyraźny program. Wolę poety wspiera jego kunszt. Poeci zawsze w podobnym sensie konstruowali swój los, licząc śmiało na nieśmiertelność pewnego typu interpretacji dzieł twórczych. Zasady konstrukcji były

zatem stare. Znaleziono jednak w nowym okresie romantycznym (ludowym) bardziej krzyczące, fascynujące i sit venia verbo — ogłupiające symbole. Dzięki tym symbolom romantyzm pozornie zbliżył do siebie poetów i czytelników, w gruncie rzeczy jednak wykopał jeszcze większą między nimi przepaść, o czem nie mówią zgoła nic podręczniki literatury. Przepaść w tym wypadku stworzoną, wypełniły słynne romantyczne strachy, cuda i dziwy. Stała się bowiem rzecz ciekawa: Strachy i dziwy zastąpiły czytelnikom poetów i autorów. Poprostu zidentyfikowano te dwa światy. Nic dziwnego, że klasycy się oburzali. Poeta stał się wśród zrodzonych z własnej woli nieporozumień tajemnicą do odkrycia aż po—stu latach— zaś na okres przejściowy sam oddał się „czyścowej katuszy“ niepoznania i przybrał postać „strasznej martwicy“ względnie „upiora“. Taki sposób postawienia kwestji, prowadzi nieuchronnie do obalenia wielu, bardzo wielu tradycjonalnych sądów i nałogów myślowych. Te sądy i te nałogi stanowią właśnie ową sferę piekielną, w której przebywać musiała tak długo grzeszna dusza romantycznej poezji. Spodobało się Mickiewiczowi dać jej imiona Gustawa czy Maryli. Krytycy-realiści, jeśli nawet domyślali się tu i ówdzie tych rzeczy, nie ufali sobie i bali się bardzo widocznie niebezpiecznych dla siebie konsekwencyj. Zamiast tłumaczyć się jasno, uciekali się do tajemniczych i niezharmonizowanych z całością sprawy gestów, poza któremi była — pustka. Uznawali jednak potrzebę rekonstruowania takiemi półśrodkami swych dobrodusznie prostych prac, salwując się — na wszelki wypadek (Kallenbach).

Poetycki upiór poszedł w lud, by go sugestjonować tożsamością odczuwania świata przez gawiedź i poetę, akcentując prawa uczucia i wyobraźni i przeciwstawiając się przekornie rozumowi. Przynęta była wyśmienita. Poezja zdobywała władzę nad gawiedzią w imię praw gawiedzi. Poeci stawali się „demokratami“. Ten ich demokratyzm poetycki był triumfem wielkiej umiejętności życia (wbrew licznym odmiennym pozorom). W gruncie rzeczy jednak byli oni takimi samymi autokratami jak klasycy a mieli większą od nich żądzę władzy rzeczywistej nad ludźmi — i dlatego właśnie autokratyzm osłonili „stuletnią tajemnicą“.

Zgodzili się czekać długo na demaskujące słówko: To lubię! Uwolnienie jednak romantyka od męki „pozorów“, to jeszcze nie wojna z romantyzmem, a tem mniej — ubicie romantyzmu. Poprostu — romantyzm siedzi głębiej, aniżeli te „pozory“, które go tak straszliwie męczą. Martwica tęskni do swego „nieba“, którem chciałaby się pochlubić. A to „niebo“ umiejscowione jest właśnie „głębiej“, aniżeli powierzchowne „piekło“. Zejście nieco trudne. (Z jednej na drugą stronę.) Jest tam takie idealnie cienkie czy wąskie miejsce. Dano mu w przypowieściach nazwę igielnego ucha. („Mieni się w pajęcieniuchną“.)

Przez to igielne ucho przemyka się tajemniczym sposobem cały cud życia. Rdzenna wartość romantyzmu — to propaganda wiary w cud.

Celowość budowy świata, oto cud największy — a z tego rodzić się mogą mniejsze, jak synowie z ojca. I te mniejsze są do zrobienia. I poeta faktycznie świadomie je — robi. Nie wstydzi się tego przed sobą. Ta robota przedstawia się nazewnątrz jako — gra. Pomniejsze cuda są — aktorstwem. Z tego rośnie — sztuka. Szukano cudów tam, gdzie ich nie było. Nie domyślano się, że istnieje ukryty sens wielu cudów robionych — i ten jest prawdziwym cudem. Ukryty sens. Czy to może istnieć bez aparatu, który sens stworzył i ukrył? (Wprzód stworzył a potem ukrył.) Poeta naśladować chciał tajemnicę świata, złożonego z wielu światów, zachodzących jeden na drugi. To naśladowanie jest aktem twórczym, aktem mózgu i serca, serca i mózgu. Przypuśćmy, że zaznacza się w tem silnie — uczucie. Jak na tym poziomie odróżnić pychę od pokory? To są nieco inne wartości psychologiczne, niż te, z któremi ma do czynienia przeciętny człowiek. Dlatego język naukowy, który ma być użyty jako tłumacz tych spraw, musi mieć całkiem swoiste a wyraźne terminy, ustalające za każdym razem w dyskretny sposób relacje między kategorjami popularnemi a temi — innemi.

Nie wolno ich mieszać albo wygodnie stawiać pod znakiem równości. A jeśli się tak czyni, to powinno to być zrobione według wszelkich zasad sztuki, jako powtórzenie „sposobów" właściwych poetom. Aby to jednak było możliwe, trzeba wprzód widzieć różnicę między tem, co popularne i wulgarne, a tem, co niepopularne i wyłączne. Otóż kwestja cudu i cudowności nie istnieje w literaturze bez kwestji złożoności świata, t. j. pewnego systemu budowy. Ważne jest stwierdzenie, że obowiązuje to wszelką literaturę. Jeśli w odniesieniu do Mickiewicza akcentuje się to mocniej, to czyni się to dlatego, że cała jego twórczość daje świadectwo organicznej jedności wyrazu i sposobu patrzenia na świat. Człowiek sprawdzał poetę a poeta tworzył człowieka.

W słowie zamykał się zorganizowany, uczłowieczony kosmos. Chrzanowski ukazał nam w studjum o Odzie do młodości ciekawe, frapujące sposoby porządkowania tego kosmosu pod znakiem przymierza między racjonalizmem a romantyzmem. (To przymierze ma dalszą ciekawą historję.) Nawet w Wielkiej Improwizacji odnaleziono niepokojące i zdumiewające racjonalistyczno-romantyczne czy mistyczne złożenia. (Konrad Górski.) Istotnie wartoby się przyjrzeć temu zbliska. Zgódźmy się odrazu na pogląd popularny, że romantyzm, to wiara w regenerowanie się życia z odwiecznych a nieprzewidzianych źródlisk siły i mocy. Od siebie dodamy, co następuje: Źródliska są nieprzewidziane, ponieważ są ukryte w złożonej, skomplikowanej budowie świata. Jak ta złożoność wygląda i jakie nie-

spodzianki, czyli mniejsze cuda, z niej wynikają, to romantyczny twórca widział dokładnie w żywej historji wędrującego od autora do ludzi — dzieła. Osądzając powody, cele, naturę i tragiczną konieczność tego wędrowania, jego wieczysty, niezmienny sens i jego wieczną, życiową nowość, był romantykiem w spojrzeniu ogarniającem całość zjawiska — ale jako składający i budujący — czyż mógł nie być racjonalistycznie nastawionym człowiekiem planu, konstrukcji rachunku, odmierzonej linji, splątanego umiejętnie wzoru? Wszak poezja jest zasadniczo czynna przez grę, konieczną i jedyną, przez którą ustala się stosunek twórcy do świata. I jest rzeczą interesującą, a jednak niezbyt dobrze znaną, że im bardziej rzecz jakaś literacka robi wrażenie czegoś nieoczekiwanego, gwałtownego, jakiejś lawiny, spadającej z nieba, tem większa we wnętrzu tego gwałtownego zjawiska tkwić musi potęga namysłu, a raczej dystansu wobec — uczucia, nazewnątrz tak pięknie wyrażonego. O tym dystansie nie wolno zapominać. Komenda mózgowego tyrańtwa, objawiającego się jako fanatyzm ładu i harmonji, powinna trafiać do uszu powołanych do słuchania rzeczy poetyckich. Wtedy bowiem, dopiero wtedy wie się, że w wielkich poematach miłości, jak IV. część Dziadów, ma się do czynienia z wielkiemi uczuciami — „przemienionemi“, z pasją artystyczną, która zaiste zbyt mało ma wspólnych cech z nieszczęśliwą miłością ku tej lub innej osobie, z czuciem miłosnem na poziomie Xa lub Ya. Nie istnieje tam żadna Maryla Wereszczakówna znana pod tem imieniem i nazwiskiem pracowitym biografom. Maryla z IV. części Dziadów streszcza w sobie wielką romantyczną literaturę i wielkie literackie ambicje polskiego poety. Umieścił ją w towarzystwie Rousseau'a, Goethego, Schillera — i inaczej jej nie widzi, jak tylko w tem towarzystwie. Komponuje ją i tę skomponowaną ubóstwia i kocha do szaleństwa. Rzeczywista nie istnieje. Jeśli istnieje, jest „przemieniona“. Metamorfozy są poetyckiem prawem. A w takim razie na pierwszym planie jest właśnie — kompozycja. Pocóż są te trzy, kolejno po sobie idące, godziny? Pocóż — zegar, świece, przestrzeganie porządku w powtarzaniu i wykonywaniu pewnych czynności Jakże można nie widzieć w tem danych zgóry racyj i obmyślonego zgóry planu? Trzeba być poprostu niewolnikiem lenistwa i tchórzostwa i ciasnoty myślenia, aby w furji udanych zachwytów to wszystko zlekceważyć! To prawda, że sugestje uczuciowe, idące na nas z poematu, są zgoła niezwykłe — ale to jest właśnie kunszt. I to trzebaby podkreślić. Jeśli rzesza czytelnicza ulega takiemu bezpośredniemu, nieskomplikowanemu wrażeniu, mieniąc wszystko wybuchem uczucia od a do z, to wszystko jest w porządku, ale tam, gdzie istnieje firmowe pośrednictwo między twórcą a czytelnikiem, natura i obyczaje obu stron, jednej i drugiej, powinny być znane. Bez tego trudno doprawdy pełnić obowiązki wysokiego stanu. Ludzie do pewnych zagadnień, wymagających przygotowania i pewnego trudu, zbyt bezceremonjalnie wyciągają

ręce. Jest to objaw niepomyślny. I społeczne względy wymagają tego, aby ludziska w kunszcie literackim dostrzegali poza podniętami w sensie uczuciowym zagadnienia pracy i trudu myślowego. Wiadomo, że romantyzm sam w znacznym stopniu utrudnił sprawne funkcjonowanie myśli kontrolnej społecznej w stosunku do sztuki, ale to było ongi — i te czasy, poddające wszystkich i wszystko nastrojom, uwodzące skargą, rozpaczą i szaleństwem, miały już czas wypełnić się i skończyć. Czasy nasze żądają dla siebie innego — romantyzmu.

„Dziady“ (wileńskie) czekają cierpliwie na rozwiązanie zagadki. która jest zagadką precyzyjnie działającego, a więc doskonale obmyślonego mechanizmu. W tej precyzji i w tem obmyśleniu (po odgadnięciu zagadki) widoczny się stanie ukryty w romantyzmie racjonalizm. Są to ciekawi i osobliwi sprzymierzeńcy, bo ich przymierze ma charakter, wygląd i cechy przymierza tajnego. W „Odzie do młodości“, którą „odkrył“ prof. Chrzanowski, racjonalistycznemi są elementy treści, elementy ideowe. Jeśli stały się one tam niepodobne do siebie i jeśli racjonalizm stał się tam sobie samemu obcy, to dzięki temu, że dał się uwieść temperamentowi i gorącej wyobraźni takiego mózgowca, który wszelką prawdziwą żywotną mądrość uzależnia jak najściślej od — entuzjazmu. Na fundamencie entuzjazmu budował swoją myśl. Był niesfałszowanym poetą. Dlatego bez obawy o swoje zdrowie duchowe mógł gryźć Woltera i wiek oświecony. Stać go było na wędrowanie od bieguna do bieguna. Mógł wybierać i nie lękać się, że wybór dokonany zaciąży zbyt mocno, że stanie się od kogoś zależny. Był sobą — tak jak Goethe, jak Byron. Dojrzewał szybko. Rodził się z samego siebie. Nikt nie uczynił sobie z Adama terminatorskiego podnóżka. Ojców swoich z ducha i litery ujarzmiał sam na samym wstępie rodzinnych związków i czułości. Ćwiczył sobie swój styl na wzorach, nad któremi bez trudu jako człowiek żywy wolą i mózgiem panował. (Kobiece poddanie się było mu nieznane). Instynkty miał proste, mocne i pewne i obliczał śmiało, posługując się drapieżnemi skrótami i nie gubiąc się w rachunku. A trzeba o tem pamiętać, trzeba wiedzieć, że jego święta pasja tworzenia, ta sama, która zaraziła swą wielkością całą Polskę przez Wielką Improwizację. początek swój wzięła z pasji innej, równie świętej: Z pasji czujnej, błyskawicznej i nieomylnej kontroli na zimno obliczonych „rachunków“, tkwiących u podstaw wielkiej literatury francuskiej, angielskiej, niemieckiej, hiszpańskiej (Don Kichot), starej greckiej i rzymskiej. Jeden rzut oka otwierał zamknięte tam na pieczęcie — tajemnice. Gdyby nie było pracy genialnego Matkowskiego, nie wiedzielibyśmy, że Adam Mickiewicz miał istotnie prawo zajmować się literaturą i jej wiedzą tajemną i być jej głosicielem i prorokiem Konrada Górskiego olśniło to, że w Wielkiej Improwizacji mistyk jest, bo musi być, także racjonalistą, że szermierzem prawdy, bogactwa, wzniosłości—uczucia—jest, bo musi być, mózg, że szaleństwo, z rodzaju

szaleństw Konradowych, rozpęd swój bierze, bo brać musi, z obliczenia, z rachunku. Praca Górskiego była w naszych warunkach „odkryciem" podobnie jak praca Chrzanowskiego. Ale o Matkowskim, który wczesną śmiercią uwolnił od siebie polską naukę — głucho. A przecież nikt inny, tylko właśnie on położył fundament pod nowe rozumienie Mickiewicza. Jemu jednemu mieściło się to dobrze w głowie, że aby być wielkim pisarzem, bez względu na styl i epokę, trzeba być wprzód wielkim odgadywaczem i układaczem rebusów, dokoła których wszystko, co jest słowem, obrazem, dźwiękiem, automatycznie niejako się układa, że są przekazywane z wieków na wieki, stylów na style, pokoleń na pokolenia — zasady formowania myśli twórczej w dziele literackiem, ważniejsze od ilości i rodzaju użytych słów. Matkowski udowodnił to w sposób niesłychanie prosty i skromny.

Był zatem Mickiewicz odgadywaczem złożonych mniej lub więcej głęboko w dziełach pisarskich — rachunków i rwał się całą swoją duszą ku rachunkom ukrytym — najgłębiej. I ta okoliczność właśnie, a nie co innego, sprawiła, że labirynt racjonalistyczny, w który się zabłąkał, wydał mu się bardzo rychło — obliczeniem zbyt łatwem.

Dla jaskrawszego podkreślenia tych tendencyj dobrze będzie przypomnieć z ducha racjonalistycznego poczęte a ku romantycznym wartościom życia posuwające się krok za krokiem — przedziwne formalizmy, inspiracje i konspiracje mickiewiczowskie przy układaniu skomplikowanego aparatu towarzystwa filomatów i filaretów. Mimo bogatego, dostarczonego nam przez Kallenbacha — wydawcę materjału, charakteryzującego własną swoją mową i wymową dokładnie rolę Mickiewicza — filomaty i rolę Towarzystwa a w szczególności uwydatniającego na każdym kroku zbieżność dwu kierunków: intelektualno-organizacyjnego i uczuciowego, jeszcze ciągle skłonni jesteśmy widzieć w filomatyźmie i w Mickiewiczu-filomacie tylko najbardziej rzucającą się w oczy treść bez formy, od której ona musiała być zależna. Wartości odnalezione w literaturze przenosił Mickiewicz skwapliwie na teren życia i naodwrót życiem wspierał literaturę. To dawało mu podwójną niezależność i podwójną moc — wobec książek i ludzi. Był tym, który posiadaną i tworzoną przez siebie tajemnicą przechodzenia od litery do życia i naodwrót umiał przyciągać, przykuwać i ujarzmiać. Jak dalece cenił sobie tę witalną siłę, która się pod nazwą tajemnicy kryje, o tem świadczą próby mistyfikacji w listach o Anieli, której — nie było. Jest rzeczą wspaniałą, że w tak różnych dziedzinach, jak — literatura, działalność społeczna, erotyzm — zawsze i wszędzie Mickiewicz jest niepodzielnie ten sam, zawsze i wszędzie jest tym, który wypróbowuje siłę i sprawność grającego głośno zegara duszy, tego, o którym z takiem przejęciem mówi

Gustaw w IV. części Dziadów. (Częściowe załamanie się tej jedności wszystkiego w człowieku przyszło później w okresie nieszczęśliwego małżeństwa). —

Zarówno racjonalizm jak romantyzm wierzą w racjonalną budowę świata i w jego celową złożoność. W tych ogólnych ramach romantyzm jest tak samo racjonalistyczny jak — racjonalizm. Ta złożoność jest złożonością kunsztownego mechanizmu. Zwierciadłem i wzorem świata jest książka, po wszystkie czasy — książka. Do niej apeluje, na niej sprawdza się, od niej bierze usprawiedliwienie i sankcję bytu — wszelka teorja, ta czy inna. Podstawa jest zawsze ta sama. Różnice zarysowują się nieco później. Racjonalista tajemnicę świata niejako połknął, zapatrzony w swój uniwersalny wzór, ukazujący, jak ta tajemnica jest rzeczą do wykrycia, zagadką do rozwikłania, zapatrzony w racjonalnie zbudowany świat swojej — sztuki. Wszelkie „cuda" są pozorne, właściwie nie istnieją, a jeżeli istnieją, to tylko dla tych, którzy jeszcze nie dostrzegli w nich — pozoru. Racjonalista uważa się za powołanego do tego, by świat zbawiać od — niewiedzących. W tej perspektywie myślowej „złożoność" świata czyli tajemnica świata ustępuje na plan drugi przed posiadającym tajemnicę czyli — wiedzę. Tajemnica świata a wiedza racjonalisty o świecie stają się w gruncie rzeczy jednem i tem samem. Jest zapewne jakiś Bóg (w tym systemie myślowym może być) ale nie powinien zaprzątać zbytnio naszej uwagi, ponieważ nie może być ostatecznie niczem innem jak światłym budowniczym — artystą. Życie rozwiało swe osobne, osobliwe i niebezpieczne kształty w krystalicznem powietrzu państwa sztuki i conajwyżej zamieniło się na — program pedagogiczny. Dla romantyka ze „złożoności" świata wypływa jako główne wskazanie konieczność dochodzenia do pełni tajemnic przez wzloty i upadki, przez trudy i cuda, to jest rzeczy nieoczekiwane, które sobą ową „złożoność" wypełniają. Widzą tę „złożoność" jako coś, co ma swój własny sens i własne prawo, niezależne od ambitnej woli posiadającego — tajemnicę. Zorganizowana na szczytach romantyzmu wścieklizna indywidualistyczna poddana jest mimo wszystko pod władzę czegoś mocniejszego, co wszystko sobą przenika i nad wszyskiem góruje, pod władzę tajemniczego prawa „trudu trudów", konieczności zmian i przemian, dorastania i dojrzewania, stawania się, pod rygor obszerniejszej, trudniejszej, bardziej boskiej, aniżeli ludzkiej — kompozycji. — U nas w romantycznym klanie poetyckim chwytał to cudownie niespokojnym umysłem Słowacki, który z romantyzmu gotów był zrobić (zrazu przez żart) — panteizm. Pomysł jego, który miał być samookreśleniem się poety, trafiał w sedno. Nad wszystkiemi jednak formułami i formułkami poetów i filozofów Europy ery romantycznej, które zdolne były lub są dziś jeszcze za jednym zamachem ściągnąć myśl ludzką na samo dno prawdy i objawić romantyzm w czystej postaci, dominuje fraza goethe'owska: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir — erlösen".

Jest w tem niewątpliwie najwyższy ton, na jaki można było się zdobyć. Poza łudzącą prostotą tych słów ukrywa się zarówno najpotężniejszy tragizm jak też najcudowniejszy optymizm. To właśnie złożenie daje tak wielką moc i znaczenie tym dziewięciu słowom. Ta właśnie „złożoność“ świata, pobudzając do wieczystych, właściwie nigdy nie kończących się, trudów, czyni życie ogromnem, tragicznie bolesnem i zarazem tragicznie wzniosłem zjawiskiem, uczy bohaterstwa na starożytną, klasyczną, grecką modłę, wszelki utylitaryzm czyni śmiesznym, formalny sposób widzenia świata przepaja najwspanialszą, najcudowniejszą — etyką. Tak, tu — w tych dziewięciu słowach — ukrył się romantyzm, tu sobie samemu dobrze i uważnie się przyjrzał. Nie dla piękna moralnego jednak zajmujemy się tem tak gorliwie, lecz aby stwierdzić, jaka jest zasadnicza i powszechnie niejako obowiązująca postawa romantyka wobec — mechanizmu świata i jego ukrytych tajemnic, do których dorastać trzeba duchem: uczuciem, myślą, wolą, wyobraźnią — radością i cierpieniem — dumą i pokorą — twierdzeniem i przeczeniem — świętością i zbrodnią. (Tem wszystkiem!) Jeden ludzki żywot — to za mało Trzeba żywotów więcej. Stąd poematy życia rozwijające się przez stulecia. (Słowacki.) Stąd w jednym ludzkim żywocie żywotów twardych kilka, uporządkowanych według dialektyki idących po sobie przeciwieństw. (Mickiewicz.)

Jest w tem wszystkiem jednak — coś, co nas tu specjalnie interesuje: Romantyczny pisarz musi przecież w jakiś zrozumiały dla samego siebie sposób powtórzyć w dziele twórczem tę trudną „złożoność“ świata która obwarowana jest nazewnątrz cudownością i wymaga dla siebie ofiar całego szeregu żywotów. To powtórzenie jest właściwie zrobieniem. I choćby to zrobienie dokonane było tylko tytułem przykładu („dla nauki“), zawsze polegać musi na wyborze, skombinowaniu i uszeregowaniu pewnej ilości koniecznych do wywołania ściśle określonego wrażenia szczegółów. Ta czynność porządkująca, która w świadomości artysty jest odrazu czemś zgoła różnem od romantycznego światopoglądu, zmusza romantyka do skwapliwego przyjęcia błogosławionej nauki Hegla o tezach i antytezach, co w praktyce wyraża się jako zszywanie uroczystego stroju duszy z dwóch sztuk sukna różnego koloru, przypuśćmy — białego i czarnego. U podstaw romantyzmu, tak czy owak, zawsze i wszędzie, na każdem miejscu i o każdym czasie — znaleźć się musi to piękne słowo: dualizm. Każdej tezie musi pokazywać język antyteza. Wobec tego nie należy rozpaczać — owszem, trzeba z tego świadomie korzystać dla stworzenia czegoś, co prawdą większą bije prawdę mniejszą. Tą większą prawdą jest to, że niema „prawdy“ bez „kuglarstwa“, niema świętości bez aktorstwa, niema cudowności bez umiejętności, niema romantyzmu bez racjonalizmu. Wolno było innym okłamywać się i zakłamywać się, że jest inaczej, ale nie mógł i nie chciał okłamywać się autor IV-ej części Dziadów na czele których

zamieścił symptomatyczny urywek a raczej wycinek z największego humorysty niemieckiego czasów romantycznych Jean Paul'a Richtera Poza kuglarska tego wycinka jest wskazówką, że i w IV-ej części Dziadów są materje, sytuacje i sentymenta — robione świadomie sztucznie, po kuglarsku. Gustaw ma strój urozmaicony. Słowacki nazwał Gustawa starym aktorem. Kochanek Maryli, obłąkany miłością, pustelnik, upiór — aktorem? Oto jest problem. Jakże to pogodzić z lekcjami o spontanicznych wybuchach uczucia, o żywiołowym liryzmie, wprost z serca płynącym, o bólu, który zrodził wielką pieśń, o pieśni, która zrodziła się bez planu!? Co to wszystko znaczy? Znaczy to, że Słowacki znał się lepiej z Gustawem, aniżeli profesorowie literatury i autorowie uczonych monografij. To jedno. A drugie, że te kwestje są bardziej złożone, aniżeli to się na pierwszy rzut oka wydaje. Jakże pogodzić aktorstwo z cudami? Zestawienie jest istotnie pouczające i warto poświęcić mu nieco uwagi. Zacznijmy raz jeszcze od cudów. Punktem wyjścia było dla nas, że w romantycznym sposobie widzenia świata cuda mają swój własny, odrębny sens Oddziaływując i na wyobraźnię i na uczucia i na rozum, zwiększają możliwości życia, rozszerzają jego zakres i czynią życie — prawdziwszem. Bez tworzącej się w ten sposób perspektywy na „inny" świat, ten świat byłby fałszywy i wprost nie do zniesienia. Zgoda Zastosujmy to do książki. Spełnia ona tylko wtedy swe zadania, jeżeli w podobny sposób zwiększa możliwości życia, otwierając okno na — inny świat, jeżeli treścią swoją i formą — zdumiewa. Jest przedewszystkiem poto, aby zdumiewać. Chęć wywołania tego zdumienia, oczarowania kogoś jest naturalną pobudką tworzenia. — A pouczenie, wychowanie, pedagogja? Pedagogja w sztuce? Oto nowy problem. Zawiły. Istotnie zawiły. Racjonaliści nazbyt chcieliby uprościć zadanie W gruncie rzeczy są wrogami prawdziwej, żywej sztuki, wiernej — sobie. Wierność ta polega na tem, że w kolejności celów musi wysunąć się na pierwszy plan to, cośmy nazwali oczarowaniem czytelnika, a dopiero na drugim planie umieścić można i trzeba odczarowanie czyli pouczenie.

Ale przecież to drugie przeznaczone jest i tak tylko dla nielicznych — co samo przez się zwiększa tajemnicę dzieła i przyczynia się dzielnie do spotęgowania uroku tworzenia. I tu okazuje się, że romantyczne cuda spełniają podwójne zadanie, działając po jednej stronie, czytelniczej, jako — wrażenie, po drugiej, autorskiej, jako najpotężniejsza, wszystko zapładniająca — podnieta.

Nie byłoby bez nich rozkoszy tworzenia a tem samem i dzieł szczerych i istotnie wartościowych. Narodziny zaś takich dzieł są w sposób wystarczający społecznie ważne i bez żadnych dalszych dodatków — użyteczne Romantycy, urządzający swoje cuda — z zastosowaniem całego przemyślnego, skomplikowanego aparatu, zwiększającego siłę ich działania, grający dziwne, niepodobne

do niczego, role, wspierający tematy myślowe i uczuciowe — fantastycznością, wnoszący do królestwa imaginacji własne tragedje, — romantycy, znoszący pozornie granicę między życiem a sztuką i śledzący z ukrycia, czy czar sztuki dobrze działa, czy budowa dzieła do tego celu jest przystosowana, romantycy — aktorzy, ucharakteryzowani na obłąkańców a w gruncie rzeczy rozsądnie i bystro myślący, — oddani swej sztuce, swej pasji, swemu rzemiosłu, swej misji, swej nowej nienajgorszej pedagogji, która zastąpiła starą, romantycy — literaci, którzy zaprzęgli racjonalizm do swej służby, ukrywając go tak dobrze, że trudno go maluczkim odnaleźć, — robić mogą wrażenie właśnie mózgowców czystej krwi i racjonalistów, którzy oszukali swych tworzących starszych braci i przelicytowali ich w ich racjonalnościach — dzięki bardziej przewidującym i lepiej uzbrojonym mózgom. Takie jest wrażenie. Jeśli pewne kierunki literackie mają niejako swoją politykę, dzięki której utrzymują się przy życiu, to ta linja polityczna nie była najgorszą.

Potwórzmy: Romantyczna teorja o życiu miała piętno swoistej — demagogji. Ta demagogja oburzała klasyków, którzy przez literaturę i sztukę chcieli — oświecać — a wyklinali gusła i brednie. Czy zdolni byli jednak ożywić racjami pedagogicznemi — poezję, która skończyć się w tamtych warunkach musiała? Oczywista nie. Nasza teza główna brzmi, jak następuje: Romantyczne sposoby demagogiczne, tworzące osobną i osobliwą w romantyźmie sztukę, są wprost proporcjonalne do przeświadczenia o cudownej, trudnej, świętej złożoności życia. (Tu właśnie chwytamy byka za rogi.) Aby lud wodzić, trzeba go wprzód uwodzić. Niema oświecenia bez ogłupienia.

Złożony charakter dzieł romantycznych wykazuje dobitnie na każdym kroku, że romantycy rzeczywiście w całym swoim sposobie myślenia takie cudowne zestawienia — realizowali. Tu było także źródło słynnej romantycznej ironji, do której niestety nie dorośli szanowni panowie badacze, mumifikujący pedantycznie żywych i to bardzo żywych ludzi. Od strony zatem tej demagogji należałoby raz spojrzeć na wczesną twórczość Mickiewicza i wyodrębnić, wyłuskać z jego sztuki żywe, inteligentne, czujne i drapieżne kuglarstwo, bez którego przecież sztuki niema. Jest ono jej koniecznym składnikiem. A wtedy możnaby odróżnić cuda prawdziwe od cudów fałszywych, robionych — bo i te być muszą! Bez fałszu niema prawdy. Nacóż bowiem jest złożony w szanownej ludzkiej naturze odwieczny dualizm, tak bardzo umiłowany przez brać romantyczną!? Wprawiali go sami w ruch i w ten sposób go przezwyciężali o wiele lepiej od heglowskiej — syntezy. Zależy nam zatem na wyraźnem stwierdzeniu: Że jeśli program literacki (i życiowy) romantyzmu miał wszelkie cechy demagogji, w takim razie odpowiednikiem tego musiała być owa sztuczna, kuglarska, a zarazem do granic prawdziwej sztuki podniesiona — gra, gra romantycznych bohaterów — w wielkim roman-

tycznym teatrze, musiało być zarezerwowane miejsce pokaźne i zaszczytne dla — aktorstwa wogóle. Idealem najwyższym było aktorstwo graniczące ze świętością, co oczywista groziło wykolejeniem się i stawało się niejednokrotnie jednoznaczne z kabotynizmem — nawet na szczytach tworzenia. Tylko istotnie genialne umysły mogły sobie pozwolić na balansowanie na tych — wysokościach. (Manfred). Więc już nie będziemy się dziwili, że Gustaw jest — aktorem. Byłby śmieszny, gdyby nim nie był. Gustaw, kochanek Maryli, uprawia trzygodzinną grę miłosną — według najlepszych wzorów i grą tą swoją poucza i naucza, jest świetnym dydaktykiem miłości i grą tą swoją wprzód czaruje — według głównych demagogicznych i artystycznych zarazem wskazań i wskazówek. I jakże racjonalny jest w tym rozkładzie czynności i efektów. I jakże romantyczny w dochodzeniu do prawdy i ideału przez udanie i sztukę! I jaki gorący i zimny zarazem i jaki ludzki i upiorny, smutny i wesoły, głupi i mądry! Przecież w tych właściwych mu sprzecznościach i przeciwieństwach jest cały jego literacki, artystyczny i teatralny — sens! Gdzież jest ta polska scena, którąby go żywcem chwyciła!? Trudny jest jak jego bracia: Manfred i Hamlet! Trudny i prawdziwy — wbrew sztucznościom, które ze sobą na scenę przynosi Tak. bohaterowie romantyczni byli w wyższym stopniu „aktorami", aniżeli ich klasyczni — koledzy.

Nienadarmo uczył ich tej sztuki — Szekspir. (Problem „aktorstwa" był tym czynnikiem, który odchował i wychował nam wielkiego poetę — Juljusza Słowackiego.) I tu trzeba jeszcze wyraźniej dodać: Pan Mózg w teatrze romantycznym działał tak, jak dawniej, i lepiej, aniżeli dawniej, ale bestja — chował się frywolnie a programowo za — uczuciową, romansową i fantastyczną — maskę, aby go właśnie nie dostrzeżono. Bo i poco? Wszak widz miał reagować (również według programu) uczuciem i wyobraźnią, przedewszystkiem tem. Teatr romantyczny jest zatem teatrem fantastycznie maskaradowym. —

Widza trzeba wprawić w zdumienie, oczarować. Widza trzeba prowadzić do poznania złożoności świata przez zdumienie, oczarowanie, niespodzianki, wstrząsy, z ziemi do nieba, z nieba do ziemi, przez kondygnację na wzór średniowieczny, przez naiwną wiarę do ironji, przez pozę do natury, przez udanie do prawdy. A to wszystko jest sprawą kuglarstwa, ale takiego właśnie, które zbudowane jest na fundamencie przeświadczenia, że istotnie poza fałszem i udaniem jest prawda, poza ziemią niebo, poza cudeńkami — cuda prawdziwe, poza aktorstwem i grą — człowieczeństwo. Kuglarz i surowy myśliciel jednem są i niema jednego bez drugiego. Taki jest refren tej mojej piosenki. —

Aktorstwo romantyczne — jako system cudów robionych — i wiara w cud jako fundament życia... razem są... i niema pierwszego

bez drugiej i drugiej bez pierwszego. I cudowna złożoność życia i świata w tem się właśnie najpełniej okazuje. (Wiążemy końce naszej długiej myślowej wstęgi.) Dlatego odszukanie cech aktorstwa w uświęconym historycznie bohaterze — nie degraduje go, nie odbiera mu czci i honoru. A trzeba zdać sobie z tego dokładnie sprawę, że ta obawa przed degradowaniem świętości była właśnie powodem zahamowania na długi okres czasu swobodnego rozwoju myśli krytycznej i uniemożliwiała żywe, czynne, twórcze podejście do autora i dzieła. Aktorstwo Gustawa bynajmniej w niczem nie narusza podstawowej tezy romantycznej o cudowności prawdziwej i cudzie prawdziwym jako powszechnie ważnym czynniku budowy świata. Więc istotnie: Cudowność prawdziwa i cuda prawdziwe same przez się, własną swoją siłą i mocą, działają i formują, a nie są tylko szczeblami do wzięcia — bez reszty — przez rozum! Dochodzimy do bardzo interesującej konkluzji końcowej: W teorji, która zawiera w sobie Credo romantyzmu, racjonalizm jest podnóżkiem i niewolnikiem romantycznych wzlotów duszy. (To jedno). W praktyce, w wykonaniu, w realizacji, okazuje się, że stosunek ten jest odwracalny. (To drugie). A jest to zagadka nietylko — literatury. Ucieszyłby się książę duński, Hamlet, który wypisywał z książek i z własnej głowy złote myśli w swoim — pugilaresie. (...Chodząca po scenie — zagadka. Człowiek...).

Pragnęlibyśmy dośpiewać do końca jeszcze jedną nutę, — tę mianowicie, która głosi, że romantyzm w swoich licznych objawach ma nietylko właściwości lub cechy racjonalistyczne, ale jest poprostu racjonalizmem podniesionym do drugiej potęgi, zawiera w sobie tyle wyrafinowania intelektualnego, ile go nie miała nigdy w tym stopniu racjonalizująca epoka klasyczna.

Wywody dalsze ważne są w szczególności dla ostatecznego, pełnego określenia podstaw romantycznej sztuki aktorskiej. Druga część pracy wraz z pierwszą tworzą wstęp do szczegółowej analizy IV. części Dziadów.

Ciasnota miejsca w Sprawozdaniu gimnazjalnem zmusza mnie do skierowania wyrażonego wyżej pragnienia w konkretnej postaci prośby o nakład do Pp. Wydawców.

(W e j h e r o w o, 1928).

Tegoż autora:

„O symbolice Balladyny"
(Drukarnia „Jedność w Kielcach, 1919).

„O Śnie Nocy Letniej" (Szekspira)
(Łódź, Nakładem Księgarni K. Pawlaka, 1926.)